

Zoltán Szendi

## Erzählperspektiven in den frühen Novellen Arthur Schnitzlers

Die hier ausgewählten Novellen sind innerhalb von zehn Jahren, zwischen 1892 und 1899 entstanden,<sup>1</sup> sie sind also nicht die allerersten Werke Schnitzlers, so können sie einen zuverlässigeren Querschnitt aus dem Frühwerk Schnitzlers geben.<sup>2</sup> Im Mittelpunkt der behandelten Novellen steht – mit zwei Ausnahmen – der „ewige Gegensatz“ zwischen Mann und Frau, die widerspruchsvolle Liebe zwischen den beiden Geschlechtern, der das elementarste, bis zur Besessenheit gewordene Verlangen ebenso eigen ist wie Überdruß und Langeweile. Diese frühen Werke thematisieren unermüdlich die endlos scheinenden Variationen von Sehnsucht und Haß, bedingungsloser Hingabe und zynischer Gleichgültigkeit, naiver Hingerissenheit und hemmungslosem Betrug. Wie mannigfaltig aber dieser thematische Kern auch abgewandelt wird, so vielfältig sind die Erzählstrukturen dieser Werke, die jedoch nie mit der Tradition der narrativen Kunst brechen. Meine Arbeit beschränkt sich dementsprechend auf die Fragen, welche Formen und Funktionen die Erzählstrukturen im Frühwerk Schnitzlers haben, wobei vor allem die Erzählperspektiven berücksichtigt werden. Den Begriff 'Erzählperspektive' verwende ich in einer ähnlich komplexen Bedeutung, wie sie bei Robert Weimann vorkommt<sup>3</sup>, und rechne dazu alle Komponenten, die den Wahrnehmungshorizont des jeweiligen Werkes in erster Linie bestimmen, wie Raum- und Zeitgestaltung, Erzählverhalten<sup>4</sup> und Blickwinkel.

<sup>1</sup> Die Schnitzler-Novellen werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Arthur Schnitzler, *Das erzählerische Werk. In chronologischer Ordnung*. 2. Bd.: *Komödiantinnen. Erzählungen 1893 - 1898*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1990. 3. Bd.: *Frau Berta Garlan. Erzählungen 1899 - 1900*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989. Im Text werden nur die Band- und Seitenzahlen angegeben.

<sup>2</sup> 1890 gilt als Zäsur in der schriftstellerischen Laufbahn Schnitzlers, denn seine „endgültige Entscheidung für die Literatur dürfte im Jahre 1890 gefallen sein [...]“. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 37.

<sup>3</sup> Robert Weimann, *Struktur und Wandel der Erzählperspektive*. In: Gerhard Köpf / Helmut Popp: *Erzählen 1*. München: Oldenbourg 1980, S. 31ff.

<sup>4</sup> Der Terminus wird hier nach Jürgen H. Petersen gebraucht. Vgl. Jürgen H. Petersen, *Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte*. In: *Poetica*, Nr. 9, 1977, S. 187ff.

*Die kleine Komödie* (1892/93 – erschienen: 1895) enthält fiktive Briefe Adolf von Wilmers' an seinen Freund, den Dichter Theodor Dieling, der sich in Neapel aufhält und Briefe Josefine Weningers an Helene Beier in Paris. Die Briefform bestimmt zugleich auch die Erzählperspektive: es gibt zwei Blickwinkel, denjenigen des Mannes und denjenigen der Frau. Alles, was wir *unmittelbar* über ihr Leben erfahren können, stützt sich auf ihre Bekenntnisse, die sie ihren Vertrauten mitteilen. Trotz der Intimitäten, die an die Briefpartner adressiert sind, müssen wir uns zum Teil gewiß (auch) mit halb wahren Informationen begnügen, denn das doppelböckige Spiel verschleiert einiges auch *untereinander*. Die Kommunikation folgt ja sogar unter Freundinnen und Freunden bestimmten Spielregeln und die subjektiven „Geständnisse“ können nie den Informationsgrad eines allwissenden Erzählers erreichen, weil ihre Aussagen unkontrollierbar bleiben. Wir wissen nicht, was die Briefschreiber eventuell übertreiben oder eben verschweigen. Es bleibt also in der Schwebe, wo das Spiel *vor- und füreinander* beginnt bzw. aufhört. So wird für uns dieselbe Geschichte aus zwei Perspektiven erzählt und zwar simultan, sofern das im zeitlichen Nacheinander eines narrativen Textes möglich ist. Die zwei Versionen dienen hier aber kaum einer vollständigeren Erfahrung, denn die beiden Erzähler und zugleich Protagonisten vertreten eigentlich – zusammen mit ihren Ansichten und Lebenserwartungen – dieselbe Welt. Nur die Rollenverteilung ist anders. Josefine, die in der Zeit der Korrespondenz gerade von einem lästig gewordenen Liebhaber Abschied genommen hat, ist durch „eine große Melancholie“ erfüllt und sucht sich instinktiv „einen Anderen“, der ihr ein spontanes Liebeserlebnis bieten kann. Nach dieser unmittelbar-naïven Liebeserfüllung sehnt sich auch Adolf, der der leeren Flirts seines Freundeskreises überdrüssig geworden ist. Adolf und Josefine verkleiden sich, um in der „unteren Schicht“ die noch „unverdorbene Liebe“ mindestens auf kurze Zeit genießen zu können.<sup>5</sup> So begegnen sie sich als Vorstadtmädl und mittelloser Dichter und freuen sich über das wahre Glück, – bis sie auch dieses Spiels müde werden und ihr Verhältnis nun ohne die Masken der Unschuldigen unter den gewohnten Umständen (als wohlhabender Liebhaber und ausgehaltene Geliebte) fortsetzen. Der Kreis der „kleinen Komödie“ schließt sich hier gesetzmäßig. Das Spiel, das auch die Sehnsucht nach den wahren Liebesbeziehungen im voraus nur als leichtes Abenteuer betrachtet, zeigt so keinen wesentlichen Unterschied zu der Ausgangs- und Abschlusssituation, denn nur die Partner haben sich geändert, die Liebeskomödie ist dieselbe geblieben.

Die beiden Novellenfiguren sind typische *Fin de siècle*-Gestalten, in deren Attitüden das Versteckspiel Lebensgewohnheit geworden ist. Überverfeinerung mit snobistischen Manieren ernährt ihr falsches Standesbewußtsein. Die Beiden haben aber zugleich über-

<sup>5</sup> „Den Statuswechsel, den beide vollziehen, begründet der Wunsch, nach dem sozial geringeren Partner ebenso wie die Sehnsucht, den sozialen Determinationen auszuweichen, denen sie in der Stadt unterliegen.“ Rolf-Peter Janz / Klaus Laermann, *Arthur Schnitzler. Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*. Stuttgart: Metzler 1977, S. 18.

durchschnittliches Talent zur Selbstreflexion, in der klischeehafte Vorstellungen und selbstbetrügerische Strategien mit wahrer Welt- und Selbsterkenntnis auf seltsame Weise vermischt sind. Für Adolf sind die dekadenten Spätzeitalturen des Dandysmus<sup>6</sup> charakteristisch, der mit allen Illusionen abrechnet, zugleich aber auch in der Desillusion schwelgt und seinen exzentrischen Individualismus zur Schau stellt:

Ich bitte Dich recht schön, nenne meinen Zustand nicht Weltschmerz – es ist ein ganz gemeiner Ichschmerz, aber nein, nicht einmal das, Langeweile ist's – nichts weiter. Ich kann es mir nicht verhehlen, daß mir die Welt und ihre Leiden vollkommen egal sind. (2, 9)

Er ist oberflächlich und nimmt die menschlichen Beziehungen mit zynischer Leichtigkeit. Er verachtet nicht nur die Leute aus der unteren Schicht, sondern auch seinen eigenen Kreis. Seine kritische Haltung bestätigt sich zwar, insofern sie die verheerende Leere in der Lebensführung seiner eigenen sozialen Umgebung entlarvt, diese Klarsicht versagt aber zugleich, wenn es sich um sein eigenes Leben handelt. Ein ähnliches Doppeltsehen bezeichnet auch die Weltkenntnis und Selbsteinschätzung Josefines. Sie verteidigt sich als Kurtisane z.B., als sie sich auf eine Lektüre bezieht: „Da steht etwas, [...] nämlich, daß eigentlich *wir* die anständigen Frauen sind [...], weil wir natürlich sind“ (2, 15), sieht aber nicht, oder will nicht sehen, wie falsch, verlogen auch diese „Natürlichkeit“ ist.

Der Bewußtseinshorizont der Protagonisten erschöpft allerdings nicht den Wahrnehmungshorizont der Novelle, denn diesen letzteren ergänzt die ironische Perspektive, die durch die gegenseitige Bespiegelung der Briefschreiber entsteht und die beiden entlarvt. Es gibt ferner eine Außensicht, diejenige des imaginären Erzählers, der die Distanz zu den fiktiven Erzählern anhand der ironisch wirkenden Selbstentlarvung erweitert. Selbst der Titel schon zeugt vom Vorhandensein dieser Außenperspektive: *Die kleine Komödie*. Das Substantiv hebt das Spiel mit Täuschung und Wirklichkeit hervor, während das Adjektiv diesem „Liebesspiel“ eine herabsetzende Kritik zufügt. Da der gegenseitige Betrug und Selbstbetrug zu den Spielregeln dieses „Gesellschaftsspiels“ gehört, sind die Teilnehmer weder verwundert noch enttäuscht, als sie sich voreinander demaskieren. Die wiederkehrenden Schlüsselworte wie 'Komödie', 'Spiel', 'Maske' in ihren Briefen zeigen, daß die Protagonisten dieses Spiels vollkommen bewußt sind. So schreibt Josefine: „Siehst Du, das wird einmal eine Komödienspielerei sein, von der ich was hab'!“ (2, 31) Fast zur selben Zeit bekennt Alfred seinem Freund: „[...] ich lebe ein zärtliches Idyll, [...] ich lebe es, denn ich fühle nicht mehr, daß ich es spiele.“ (Ebd.) Diese trügerische Verwandlung wird in seinem nächsten Brief ebenfalls formuliert: „Weißt Du, daß ich zuweilen glaube, ich bin die letzten Jahre verkleidet durch die Welt gegangen und habe jetzt die Maske abgelegt?“ (2, 32)

<sup>6</sup> Vgl. Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München: Winkler 1978, S. 69f.

Nicht nur wegen der Briefform kann uns diese Novelle an das berühmte Werk von Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782) erinnern. Es handelt sich ja in beiden Werken um die Verfallserscheinung eines Epochenendes (Rokoko und Fin de siècle): um die raffiniert- verdorbene „Spätzeitliebe“, um die Entleerung der Gefühle durch lügenhaftes Spiel. Allerdings werden „die gefährlichen Liebschaften“ bei Schnitzler – zumindest in dieser Geschichte – verharmlost, denn es kann unter den Liebeskomplizen kein Opfer geben.

Die folgenden zwei Novellen, *Das Himmelbett* (1891-1893) und *Spaziergang* (1893) haben zwar keinen thematischen, aber einen philologischen Zusammenhang miteinander, der auch strukturelle Folgen hat. Wie aus dem unten stehenden Zitat ersichtlich ist, fallen der erste Absatz und der Anfang des nächsten Abschnittes – mit Ausnahme der von mir markierten Wörter – zusammen:

*Das Himmelbett* [*Spaziergang*]

Junisonne, die langsam verglomm. Wir waren [ Es war ] draußen, weit vor der Linie, und in langer Reihe dehnten sich hohe einförmige Häuser in häßlicher, weil gelber [ weiß-gelber ] Farbe schimmernd. Viele Fenster waren offen, Männer in Hemdärmeln schauten heraus und verfolgten die klingelnde Tramway mit gedankenlosen Augen. [.] Frauen in nachlässigen schlotternden Blusen blickten ins Blaue. Kinder spielten auf den Straßen, schmutzig und lärmend; und auf den matt grünenden Wiesen, die hier begannen, um sich weiter hinaus in schüchternes Hügelland zu verlieren, sahen wir [ waren ] ärmliche Menschen, die sich nach freier Luft sehnten, ohne es zu wissen; Buben und Mädeln, die auf der Erde kugelten oder hin und herliefen, Soldaten mit blöden fröhlichen Feierabendgesichtern, schlechte Zigarren rauchend; Dirnen, die meist zu zweien oder dreien laut lachend übers Feld schritten, zuweilen einsame Spaziergänger, die [da] herausgewandert kamen, um von der Stimmung dieses seltsamen Grenzgebietes zu kosten, wo die Stadt allmählig aufhört und das [hier] dumpfe[s], [hange] angstvolle[s] Atmen [der Großstadt] in einem müden, tröstlichen Seufzen aushaucht. So waren auch wir [ die vier Freunde ] heute da heraus gelangt, Hans und ich, [...]. (2, 45 und 66)

Da *Das Himmelbett* erst 1977 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde, ist anzunehmen, daß die zitierte Anfangspassage, die sich fast wortwörtlich auch in der Novelle *Spaziergang* findet, hier in diesem letzteren Werk aus ökonomischen Gründen verwendet wurde. Die kleinen Veränderungen, die sich auf die Personen der beiden Novellen beziehen, sind jedoch aus erzähltheoretischer Sicht nicht ohne Bedeutung. Während die Perspektivierung in *Das Himmelbett* eine Einengung auf die intime Sphäre ergibt, die nicht einmal durch die Verdoppelung der Erzählerrolle neutralisiert wird, nimmt der Erzähler im *Spaziergang* eine neutrale Position ein. So wird das persönlichere „Wir waren“ durch die neutrale Position des Erzählers mit dem „Es war“ abgelöst. Dieser Wechsel des Erzählverhaltens hängt mit der unterschiedlichen Funktion des Erzählens – und hier zumindest auch des Erzählten – zusammen. Die Spaziergänger in der Novelle *Das Himmelbett* („Hans und ich“) sind beide Erzähler, sie haben aber verschiedene Rollen.

Für den Ich-Erzähler der Rahmenerzählung ist sowohl das personale als auch das auktoriale Erzählverhalten charakteristisch. Personal ist sein Erzählverhalten, insofern seine Optik zugleich diejenige der einen Figur darstellt. Sein Wahrnehmungshorizont ist aber zugleich wesentlich breiter, als derjenige der anderen erzählenden Figur und entspricht dem „allwissenden“ Horizont der auktorialen Position. Der Erzähler weiß mehr, als die andere Figur, er hat sogar einen Einblick in das Bewußtsein des Freundes: „Ich wußte, woran er dachte.“ (2, 46) Er kommentiert ferner die gehörte Geschichte: „Und ich dachte, wie oft seitdem hinter jener Scheibe und all den andern das gleiche erlebt worden sein mochte wie das verborgene Abenteuer meines lieben Hans, und wie selten doch einer zugleich davon gewußt haben mag.“ (2, 50) Die Rahmenerzählung hat zwei Funktionen. 1. Am Erzählbeginn besteht sie aus der Milieuschilderung, die eine atmosphärische Einführung in die „melancholische Geschichte“ bildet und aus den situativen Angaben. Die Beschreibung der Vorstadt bietet ein düsteres Bild, das nicht nur, und nicht in erster Linie der realistischen oder naturalistischen Darstellung des sozialen Elends dient, sondern viel mehr das fast unverständliche, sich jedoch als notwendig erweisende Ende der Liebesbeziehung stimmungsmäßig vorwegnimmt. Die Aussichtslosigkeit, die die Randfiguren „dieses seltsamen Grenzgebietes“ (2, 45) darstellen, wirft einen Schatten auch auf die traurige Erinnerung, die von Hans bald heraufbeschworen wird. 2. Der zweite Teil, der Abschluß, faßt die Problematik der kleinen Geschichte verallgemeinernd zusammen. „Das eigene Erlebnis ist das tiefste Geheimnis. Wir Guten enträtseln es in ehrlichen Qualen und wollen doch nicht eintauschen, was die andern vor diesem großen und heiligen Schmerzen bewahrt: das ewige Mißverstehen und die lachende Blindheit.“ (2, 50) Die Moral, oder eher die skeptisch-enttäuschte Lehre, die aus dem Scheitern des Zusammenlebens der Liebenden gezogen wird, weist über den konkreten Fall hinaus und stimmt mit dem pessimistischen Ausklang von manchen anderen Schnitzler-Novellen überein.

Hans, der Erzähler der Binnenerzählung, berichtet seinem Freund über eines seiner früheren Liebesverhältnisse. Nach mehreren Ansätzen, die kurze Andeutungen enthalten, beginnt er – nach der Einleitung des Ich-Erzählers der Rahmenerzählung – mit der eigentlichen Geschichte: „Er erzählte halblaut: ‘Wir hatten uns wirklich lieb, wie du weißt. [...]’“ (2, 47) Die rückblickende Perspektive mildert die einst aufwühlende Jugenderfahrung mit dem allmählichen Auslöschen der Liebesleidenschaft zur Anekdote. Die Spannung, die sich aus der zeitlichen Entfernung ergibt, durchwaltet die ganze Novelle. Melancholie und Ernüchterung, das wieder lebendig gewordene Erlebnis und die enttäuschende Erfahrung, – das sind die gegensätzlichen Grunderlebnisse, deren authentische Vergegenwärtigung die Retrospektion ermöglicht. Diese Ambivalenz drückt sich aber auch auf anderen Strukturebenen aus, so z. B. in dem (verhältnismäßig) langen Erzählen der dürftigen Lebensumstände der Geliebten und im pointierten Abschluß, oder in den verallgemeinernden Reflexionen und in der konkreten Gegenstandsmetapher. Diese letztere deutet in sich selbst sogar den spannungsreichen Widerspruch gleich im Titel an:

das Himmelbett stellt das „Märchenlager“ dar, nach dem sich das Liebespaar so gesehnt hat, und nach dessen mühsamen Anschaffung die Geliebten sich entfremdet haben.

Der Erzähltext *Spaziergang* weicht von der klassischen Novellenform insofern ab, als er keine Handlung enthält. Das narrative Element beschränkt sich nämlich auf die Rahmenerzählung: auf die Landschaftsbeschreibung sowie die Festlegung einer Gesprächssituation und die Vermittlung der Redehalte. Die Rahmensituation, deren Milieu mit dem der Novelle *Das Himmelbett* identisch ist, wird hier dagegen nicht abgegrenzt, sondern erweitert. Die Vorstadtumgebung funktioniert diesmal nicht nur als Ausgangspunkt, sondern bleibt – wenn auch nicht bis zum Ende – im Fokus des Gespräches. Im anderen Text ist sie der Ort der Erinnerung an eine Liebesgeschichte, während sie in diesem Fall zum Ausgangsthema einer Diskussion erhoben wird. Vier Freunde, die durch die besondere Atmosphäre der Vorstadtwelt zwischen dem malerischen Land und der Metropole Wien angeregt sind, vertrauen einander ihre innere Beziehung zur Heimatstadt an. Zunächst geht es im Gespräch darum, was sie an dieser Stadt fasziniert. Das Thema erweitert sich aber bald zu allgemeineren Fragen und die Freunde gelangen an weltanschauliche Bekenntnisse. Die vier Gestalten vertreten vier unterschiedliche Positionen und Ansichten.

Für Hans bedeutet das „Grenzgebiet“, wo sie gerade spazieren „die Seele Wiens [...], wo es anfängt, so still... so einsam zu werden...“ (2, 67) Nach Max hingegen hört „gerade hier [...] das Charakteristische auf [...]“ und eben deshalb ist hier so stark „das Gefühl der Heimat“, hier liegt nämlich „die Stadt als ein Ganzes vor dir“ (ebd.). Stefan meint: „man braucht ja nicht gerade das Charakteristische seiner Heimat zu lieben. Ja, nicht einmal irgend etwas, was tatsächlich vorhanden ist [...]“ (ebd.), denn, was ihn fesseln, sind eigentlich „Stimmungen vergangener Jahrhunderte, die durch unsere Seele gehen“ (2, 69). Fritz wiederum möchte sich an dem pulsierenden Leben dieser Weltstadt beteiligen.<sup>7</sup> Aus dieser Polyphonie kristallisieren sich zwei Grundeinstellungen heraus: eine rationalistische oder positivistische, die alles Subjektive ablehnt und eine metaphysische, die das Stimmungshafte oder sogar Irrationale als Bestandteil des menschlichen Lebens für wichtig hält. Max vertritt hartnäckig die rationalistisch-auflärerische Ansicht:

Wenn wir stets völlig wach wären, oder wenn wir uns gar zu jener idealen Wachheit emporringen könnten, in welcher alle Sinne vollkommen aufnahmefähig wären, so gäbe es jene wallenden Schleier nicht, welche sich vor die Deutlichkeit der Dinge legen und uns die Töne unserer Stimmungen bringen. (Ebd.)

Ihm wird vorgeworfen, daß er „einfach ein Betrogener Wiens“ sei, der den Kalten spiele, weil ihn Wien getäuscht habe. (2, 70) Es ist nicht schwer, in dieser Gegenüberstellung zugleich die zwei Hauptströmungen der Kunst und Literatur des *Fin de siècle*, den

<sup>7</sup> „Ich will anders sein wie ihr alle! Ich will [...] mit ihnen, unter ihnen leben.“ (2, 68)

Naturalismus und die Moderne (Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil ) zu finden. Max, der nicht bereit ist, „die hundert Spiele mit der Welt zu spielen“ (ebd.), formuliert so die Kritik nicht nur einer irrationalen Attitüde, sondern auch diejenige der modernen, antinaturalistischen Denk- und Darstellungsweisen: „Ihr bekommt Antworten aus der Tiefe eurer Seele und ihr meint, die Welt hat gesprochen. [...] Ihr sucht nach den letzten geheimsten Gründen, sucht nach der Seele der Dinge“. (2, 71) Die neutrale Position des Erzählers sichert die objektive Perspektive, indem sie diese höchst aufschlußreiche Polemik ohne Kommentar läßt. Zu diesem neutralen Erzählverhalten gehört auch, daß die Rahmenerzählung nicht abgerundet wird, sondern offen bleibt. Denn der Erzählbericht über die Diskussion wird nicht beendet, nur unterbrochen. In diesem Punkt scheint die Erzählperspektive die traditionelle Novellenstruktur überholt und die offene Form der Kurzgeschichte vorweggenommen zu haben.

Die ebenfalls 1893 entstandene Novelle *Komödiantinnen* besteht aus zwei Episoden – *Helene* und *Fritzi* – die miteinander thematisch verbunden sind. Die beiden Titel gebenden Protagonistinnen, die Erstere eine Schauspielerin und die Letztere eine Sängerin, spielen nicht nur im Theater sondern auch im Leben leidenschaftlich gern. Wie Helene selbst formuliert:

Alle Fähigkeit des Empfindens ist in der Leidenschaft für meine Kunst abgeschlossen. Ich muß spielen, Komödie spielen, immer, überall. Ich habe stets dieses Bedürfnis, besonders dort, wo andere ein großes Glück oder ein tiefes Weh empfinden. Ich suche überall Gelegenheit zu einer Rolle. (2, 58)

Das Bekenntnis ist wohl bekannt, es wiederholt sich in der Fin de siècle-Literatur.<sup>8</sup> Es zeigt die typische Attitüde der Dekadenz, die im Spiel Lebenssurrogat findet. Der Schein wird zur Wirklichkeit, die Lüge zur Wahrheit stilisiert. In beiden Episoden konzentriert sich die Erzählperspektive auf die Entlarvung der Falschheit, in der die Künstlerinnen leben. Obwohl das Erzählverhalten in den zwei Teilen verschieden ist – in *Helene* wird die Geschichte von einem Er-Erzähler mit neutralem, dagegen in *Fritzi* von einem Ich-Erzähler mit personale und auktoriale Erzählverhalten dargestellt – bleibt die Grundstruktur in beiden Werken ähnlich. Die Unterschiede haben jedoch für die narrative Verfahrensweise bedeutende Folgen. Helene entlarvt sich selbst und ihre Demaskierung wird neutral berichtet. Fritzi hingegen wird durch ihren ehemaligen Geliebten bloßgestellt und das alles wird aus einem subjektiven Blickwinkel erzählt. Die erste Episode ist – sowohl räumlich als auch zeitlich – auf eine einzige Situation beschränkt, in der die

<sup>8</sup> Vgl. z.B. Hofmannsthals *Prolog zu dem Buch „Anatol“*:

Also spielen wir Theater, / Spielen unsre eignen Stücke, / Frühgereift und zart und traurig, / Die Komödie unsrer Seele, / Unsres Fühlens Heut und Gestern [...] In: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte - Dramen I, 1891 - 1898*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1979, S. 60.

entscheidende Begegnung stattfindet. Im zweiten Teil geschieht die Entlarvung durch den Perspektivenwechsel, der zwei in Zeit und Raum voneinander fernliegende Situationen verbindet: Die Trennung von Fritz und das Wiedersehen acht Jahre später. Am interessantesten ist dabei, daß die Ausdehnung der Raum-Zeit-Dimensionen und der Perspektivenwechsel weder die Gesamtperspektive des letzteren Werkes noch seinen Wahrnehmungshorizont erweitern, denn das subjektive Erzählverhalten kann seinen eigenen (begrenzten) Horizont nicht überschreiten.

Ein Ich-Erzähler stellt auch die Geschichte der *Blumen* (1893 - 1894) dar, diesmal aber in einer der Tagebuchführung ähnlichen Form. Allein die Zeitangaben fehlen, sonst könnten wir diese Novelle für Tagebuchaufzeichnungen halten. Die regelmäßige Festlegung der Tagesereignisse, die auch Wiederholungsformeln verwendet<sup>9</sup>, und die eindeutige Vorherrschaft des monologischen Charakters sprechen für diese Verwandtschaft. Der „diaristische Grundsatz“, nämlich: „nicht von der Sache selbst, sondern vom eigenen Bewußtsein von der Sache zu schreiben“<sup>10</sup>, gilt hier zum größten Teil ebenfalls, auch wenn Schnitzlers Werk zur fiktionalen Erzählprosa gehört. Denn die Erzählperspektive wird vorwiegend von der Selbstreflexion bestimmt. Und der Horizont, den diese Perspektive öffnet, bleibt bis zum Ende innerhalb der Wahrnehmungsmöglichkeiten des erzählenden Ich.

Für die Darstellung sind wichtiger die inneren Bewegungen als die äußeren Geschehnisse, die die Gemütsregungen auslösen. Diese subjektive Perspektivierung kehrt meistens sogar die kausale Reihenfolge im Erzählvorgang um: zuerst wird über den Seelenzustand berichtet und dann über die Handlungsursache. Aus dieser Innensicht können wir also alle wichtigen Momente der Geschichte verfolgen. Zu Beginn wird die Enttäuschung des erzählenden Protagonisten reflektiert:

Es war ja gewiß sehr traurig, als ich damals ihren Betrug entdeckte;...aber was war da noch alles dabei!...Die Wut und der plötzliche Haß und der Ekel vor dem Dasein und - ach ja gewiß! - die gekränkte Eitelkeit; - ich bin ja erst nach und nach auf den Schmerz gekommen! (2, 72)

Dann schimmert durch die düsteren Gefühle allmählich die Hoffnung durch: „Schon schwimmt ein Ahnen des nahen Frühlings in der Luft.“ (2, 77) Parallel zu den inneren Wallungen drückt das *Blumen*-Motiv entgegengesetzte Lebensgefühle aus: Es symbolisiert einerseits die gespensterhafte Vergangenheit, andererseits die Möglichkeit des Neubeginns. „Gespenster! - Sie sind, sie sind! - Tote Dinge spielen das Leben. Und wenn welkende Blumen nach Moder riechen, so ist es nur Erinnerung an die Zeit, wo sie blühten

<sup>9</sup> Hier z. B.: „Da bin ich nun den ganzen Nachmittag in den Straßen herumspaziert [...]“ (2, 72); „Ich habe einen Spaziergang gemacht.“ (2, 74); „Ich [...] mache weite, einsame Spaziergänge.“ (2, 77)

<sup>10</sup> Claus Vogelsang, *Das Tagebuch*. In: *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Hrsg. von Klaus Weissenberger, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 192.



und dufteten.“ (2, 80) - so spricht der verzweifelte Protagonist, der sich anfangs von dem peinlich-beschämenden Andenken an die gestorbene Geliebte nicht befreien kann. Der Fliederstrauß, den ihm Greuel, „ein liebes, zärtliches Geschöpf“ (2, 75) bringt, wird dagegen das Sinnbild des wieder entdeckten Liebesglücks.

In den folgenden zwei Novellen entlarvt der anekdotische Knalleffekt einen geheimen Betrug. In beiden Fällen werden die hingebungsvoll liebenden Männer übertölpelt. Der Titel gebende Protagonist in *Der Witwer* (1894) erfährt erst nach dem plötzlichen Tod seiner jungen Frau, daß sie ihm Hörner aufgesetzt hat – und zwar mit seinem besten Freund. Der Erzähler bereitet mit retardierendem Erzähltempo den peinlichen Augenblick der Entdeckung vor. Der sich wiederholende Verweis auf die Abwesenheit seines Freundes am Beerdigungstag und darauf, wie sehr sein tröstendes Mitgefühl dem Witwer fehlt, erweist sich später als tiefste Ironie: „Nur der ist nicht dagewesen, nach dem er sich am meisten gesehnt, sein liebster Freund.“ (2, 83) „Wär’ er nur endlich da!“ (2, 84) Das auktoriale Verhalten verschärft die ironische Perspektive der Erzählstruktur mit den pauschal-floskelhaften Weisheiten des Erzählkommentars: „Es hat sich wieder einmal zugetragen, was alle Tage geschieht, und er ist einer von denen gewesen, über die manche lachen.“ (2, 86f) Und: „Es war alles so einfach, so selbstverständlich, und aus denselben Gründen kommend wie in tausend anderen Fällen.“ (2, 88) Einen meisterhaften Effekt erzeugt der unerwartete Perspektivenwechsel auf dem Höhepunkt der Geschichte, im Augenblick der entlarvenden Konfrontation. Die Außensicht wird durch Innensicht abgelöst, um die ungeheure Aufregung, das explodierende Haßgefühl des Betrogenen unmittelbar darstellen zu können:

Da steht Richard plötzlich auf, mit einer so heftigen Bewegung, daß Hugo zusammenfährt und zu ihm aufschaut. Und da sieht er, wie zwei große fremde Augen auf ihm ruhen, und sieht ein blasses, zuckendes Gesicht über sich, das er kaum zu kennen glaubt. Und wie er angstvoll sich erhebt, hört er, wie von einer fremden, fernen Stimme, kurze Worte zwischen den Zähnen hervorgepreßt: 'Ich weiß es.' (2, 93)

Harmloser scheint der Betrug zu sein, doch mit tödlicher Folge in der anderen Novelle – daher ist der Titel: *Der Empfindsame*. Diese Eigenschaft des Selbstmord begehenden jungen Mannes wird auch in der Rahmenerzählung erwähnt: „Fritz Platen war ein lieber, junger Mensch gewesen, bildhübsch, ziemlich wohlhabend und ein bißchen empfindsam.“ (2, 112) Ebenfalls aus der Rahmensituation erfahren wir, daß allein Albert Rhode, der beste Freund Platens, „Trauer für ihn trug“ (ebd.). Diese kurze Bemerkung läßt das oberflächliche Milieu, in dem Platen verkehrte und in dem sich die tragisch endende Geschichte abgespielt hat, erahnen. Die mögliche Ursache, warum der Protagonist sich erschossen hat, erfahren wir nicht mittelbar, sondern auf Grund eines Abschiedsbriefes, der die Geliebte Platens geschrieben hat und der in dessen Zimmer gefunden wurde. Aus einer ganz anderen Perspektive also, aus der Sicht der karrieresüchtigen Frau lernen wir die Liebesgeschichte der Beiden kennen. Die Protagonistin, die „aller Wahrscheinlichkeit

nach [...] bald eine sehr berühmte Person sein [wird]" (ebd.), und die fiktive Erzählerin der Binnenerzählung nämlich: des Briefes ist, beschreibt ausführlich ihre verzweifelten Versuche, ihre in der Pubertät verlorene wunderschöne Stimme zurückzugewinnen. Sie läßt sich von vielen berühmten Ärzten ohne Erfolg beraten und behandeln, bis ihr endlich barsch hingeworfen wird, ihr fehle nichts außer einem Geliebten. Das ist die Erklärung dafür – so die Briefschreiberin –, warum sie sich schon gleich nach ihrer ersten Begegnung dem Mann hingegeben habe. Die empfohlene Kur hat bald wohltuend gewirkt und die Sängerin ist in einer fremden Stadt engagiert worden. Sie „tröstet“ ihren verlassenen Geliebten: „Ich werde eine gefeierte Sängerin, und Du wirst das Bewußtsein haben, daß ich es in Deinen Armen geworden bin.“ (2, 118) Der zynische Oberton wird in der Fortsetzung deutlicher: „Und wer weiß, wie gern ich Dich gehabt hätte, wenn ich nicht immer daran hätte denken müssen, daß Du mir eigentlich verschrieben worden bist!“ (Ebd.)

Wer spricht hier, ist das wirklich die Stimme der Briefschreiberin? Es ist kaum zu denken. Auch nicht, wenn sie in der Tat „eine herzlose Person“ ist, wie die Freunde finden. Redet hier der „unsichtbare Erzähler“ nicht mit? Opfert er nicht eventuell die psychologische Wahrscheinlichkeit dem Gag auf? Wahrscheinlich doch. Er will auf diese Pointe genauso wenig verzichten haben, wie Albert, der im Schlußwort sagt: „[...] sie wird sehr berühmt werden, dank unserm armen Fritz. [...] Und sein Name [...] – so ungerecht ist der Ruhm – wird in keiner Musikgeschichte zu finden sein.“ (2, 119) Hilft uns hier der Untertitel – „eine Burleske“ – weiter? Es kann sein, daß diese Gattungsbezeichnung ein Hinweis auf den grotesk-ironischen Kern der Geschichte ist. Wenn der Autor aber diese Miniature für eine „Burleske“ hält, könnte er noch manche aus seiner frühen Kurzprosa so nennen.

*Die Frau des Weisen* (1896) fällt aus dieser Reihe wegen der lyrischen Tonlage allerdings heraus. Die Melancholie, die die seltsame Liebesgeschichte des Ich-Erzählers durchdringt, entbehrt jeglicher Sentimentalität. Die Rahmensituation wird aus der Gegenwartsperspektive umrissen – sowohl am Anfang als auch am Abschluß der Geschichte. „Hier werde ich lange bleiben. Über diesem Ort zwischen Meer und Wald liegt eine schwermütige Langeweile, die mir wohltut“ (2, 120) – so lautet es im Auftakt, und am Ende der Novelle: „Während ich diese Zeilen schreibe, bin ich schon weit fort – weiter mit jeder Sekunde [...]“ (2, 137) Der atmosphärisch stimmungsvoll-feine Beginn hebt den Schwebezustand der Reise hervor. „So entgleite ich mir selbst und verschwebe wie ein Stück Natur in die große Ruhe um mich.“ (2, 121) Die räumliche Entfernung bedeutet für den Protagonisten Befreiung von der wissenschaftlichen Arbeit, die er in der letzten Zeit schon ohne jede Überzeugung getrieben hat, und zugleich von einer Liebesbeziehung, die ihm ebenfalls lästig geworden ist.<sup>11</sup> Dieses Gefühl „eines abgeschlossenen Lebensab-

<sup>11</sup> „So hatte ich das seltene Glück gehabt, eine Reise anzutreten, ohne eine Geliebte zu Hause zu lassen und ohne eine Illusion mitzunehmen.“ (121)

schnittes“ (ebd.) wird aber durch das Erscheinen der Frau seines ehemaligen Gymnasialprofessors aufgehoben.

Über die Begegnung mit Friederike am Kurort wird im späteren im Präteritum berichtet und von dieser zeitlichen Perspektive her wird dann eine weitere Zeitebene eröffnet, die bis zum letzten Gymnasialjahr zurückgeht, um das Liebesabenteuer des Erzählers vor sieben Jahren heraufbeschwören zu können. „In einer seltsamen, wehmütigen Schönheit steigt jenes ganze Jahr vor mir auf und ich durchlebe alles aufs neue.“ (2, 125) Die ehemalige Begebenheit wird hier aber nur angedeutet, sie wird erst etwas später erzählt. Mit diesen motivischen Hinweisen verbindet der Erzähler die Gegenwart mit der Vergangenheit. Nach dem unerwarteten Wiedersehen wird die alte Zuneigung zwischen den Beiden wieder lebendig: „Hinter unseren Worten glühte die Erinnerung.“ (Ebd.) Aus dem retrospektiven Erzählbericht erfahren wir, daß der Protagonist einst als Gymnasialschüler bei seinem Professor gewohnt hat, dessen Frau ihn wie ihr eigenes Kind behandelt hat. Am Tage seiner Abfahrt, nach der Absolvierung des Gymnasiums, kann aber die Frau ihr Liebesgefühl dem Jungen gegenüber nicht mehr beherrschen und küßt ihn leidenschaftlich, was den unerfahrenen Protagonisten tief erschüttert. Um so mehr, weil er in dem zärtlichen Augenblick merkt, daß sein Lehrer ins Zimmer tritt. Wie es sich erst so viel Jahre später herausgestellt hat, hatte Friederike das Erscheinen ihres Mannes nicht wahrgenommen, denn er hatte sich gleich zurückgezogen und das Haus taktvoll verlassen. Der Junge lebte aber lange im quälenden Bewußtsein, daß die Frau wegen ihres harmlosen Fehltrittes schwer büßen muß, auch wenn ihr der Professor verziehen hat. In der Erinnerung des jungen Mannes bleibt Friederike „in zwei verschiedenen Gestalten“ (2, 127): einerseits als eine sanfte Frau mit mütterlicher Güte und – in der Stunde des Abschieds – als heiß begehrende Geliebte.

Nach der Wiederbegegnung wird das Schuldgefühl im Protagonisten allmählich durch die „seltsame Sehnsucht“ nach der Frau und den „Schmerz darüber, daß eine wunderbare Verheißung sich nicht erfüllt“ hat (2, 130), abgelöst. In der Gegenwartsperspektive der Erzählung rückt nun die Erfüllung der neu aufgeflammten Liebe immer näher und die Beiden fühlen sich wie verzaubert.<sup>12</sup> Hier wird – wie selten auch sonst bei Schnitzler – die Poesie der Liebe, die feinsten Nuancen der inneren Regungen wie bei Storm und Tschewow gezeigt. Als z.B. auf die wieder erwachte Liebe der Frau und auf ihre Verträumtheit hingewiesen wird: „Friederike hatte den Blick meist auf die Insel gerichtet; aber sie *schaute* nicht.“ (2, 132) Der ständige Wechsel des Duzens und Siezens ist auch ein Zeichen der Liebesbetäubung. Als der erzählende Protagonist aus einem Gespräch mit der Frau erfährt, daß sie nichts von der großzügigen Verzeihung ihres Mannes weiß, fühlt er sich plötzlich von ihr entfremdet: „Mich schauderte vor ihr. [...] Mich schauderte vor dem tiefen Verzeihen, das sie schweigend umhüllte, ohne daß sie es wußte.“ (2, 136) [...]

<sup>12</sup> „Wir sind so leicht, so frei; die Erinnerungen flattern hoch über uns, wie ferne Sommervögel.“ (2, 130)

„Mir schauerte vor dem stummen Schicksal, das sie seit so vielen Jahren erlebt, ohne es zu ahnen.“ (2, 137) Sein ehemaliger Lehrer, der „weise Mann“ ist also auch zum zweiten Mal und wieder ungewollt „hereingetreten“ und hat die Liebeserfüllung verunmöglicht.<sup>13</sup> Der Protagonist kommt zu dem verabredeten Rendezvous nicht mehr, er reist insgeheim ab. Trotz der zerstörten Sehnsucht wird aus dem Liebeszauber, aus seiner Faszination nichts zurückgenommen – zumindest auf der Ebene der Erzählung nicht. Nicht einmal dann, wenn die Schlußsätze das Lebendige ins Gespensterhafte umwandeln: „Wenn ich die Augen schließe, sehe ich die Gestalt vor mir. Aber es ist nicht eine Frau, die dort am Ufer im Halbdunkel hin und her wandelt – ein Schatten gleitet auf und ab.“ (Ebd.)

Ein brutaler „Scherz“ bildet den Kern der Geschichte in *Der Ehrentag* (1897). Der „originelle Einfall“ (2, 138) – so nennt August Witte seine böse „Veranstaltung“ vor seinen Freunden prahlend – bezweckt die unmenschlich-zynische Erniedrigung eines von seinem Schicksal schon im voraus gedemütigten Schauspielers, der es immer nur bis zu Nebenrollen gebracht hat. Witte, eine offensichtliche Belami-Figur aus der Boheme, nimmt sich vor, „einmal einen guten Spaß in Szene zu setzen“ (2, 142) und läßt den unglücklichen Friedrich Roland mitten in der Operettenaufführung durch das (bezahlte) Publikum stürmisch bejubeln. Der Betörte nimmt die Ovation im ersten Augenblick ernst: „Er fühlte es: nun war für ihn der Gipfel des Ruhmes erreicht... er fühlte es so tief, daß er nichts mehr sah und hörte und in die lärmende Menge wie ins Stille und Leere starrte.“ (2, 148) Als er aber die niederträchtige Falle überschaut, verläßt die Bühne und kehrt auch nie mehr zurück. In der Garderobe begeht er Selbstmord. Seine Leiche findet später Blandini, die beliebte Sängerin, die ihm – Unrat witternd – nachgegangen ist.

Die Struktur der Novelle folgt dem Aufbau der dreiteiligen Dramenform. Diese Gliederung ist auch typographisch genau gezeichnet. Im ersten Teil (‘Exposition’), dessen Schauplatz ein Kaffeehaus ist, erfahren wir aus dem Gespräch des Freudenkreises von August Witte den heimtückischen Plan bzw. die Vorbereitungen dessen Inszenierung. Der zweite Teil – mit der dramentheoretischen Terminologie: ‘Verwicklung und Wendepunkt’ – stellt die spannungsgeladene Situation im Theater dar, in der alle geheimen Hoffnungen des „verkannten Genies“ verpönt und vernichtet werden. Den Höhe- bzw. Wendepunkt bereitet die rückblickende Charakterisierung des Schauspielers-Protagonisten vor, indem sein grotesk-tragischer Leidensweg vorgestellt wird. Der Erzählbericht, der der Ironie zwar nicht entbehrt, jedoch das Schicksal Rolands mit sichtbarem Verständnis darlegt, hebt aus seinem Leben einerseits den wunderlichen Widerspruch zwischen der Ruhmsucht des Protagonisten und seiner Verhöhnung von der Seite der Theaterbesucher, andererseits das Ungeschick und die Verletzbarkeit des Schauspielers, die von den meisten Leute mißbraucht wurden: „[...] alle Scherze, alle Bosheiten kamen an ihn herangeflogen, weil man sah, daß er am meisten darunter litt.“ (2, 144) Wenn sogar das Erzählverhalten schon Mitleid mit dem Verhöhnnten verrät, noch eindeutiger ist die verständnisvolle Anteilnahme

<sup>13</sup> Vgl. dazu noch: Sol Liptzin: *Arthur Schnitzler*. Riverside: Ariadne Press 1995, S. 33ff.

der Sängerin: „Sie hatte Tränen im Auge“ (2, 150), als Roland – begleitet vom boshaften Gelächter nicht nur der Zuschauer sondern auch der meisten Mitgefährten – vernichtet, verstört, abgegangen ist.

Der Abschluß, die „Lösung“, stellt die verletzte humane Gerechtigkeit wiederher, insofern Albertine ihren nun schon verhaßten Geliebten verläßt und sich zu dem Schauspielergefährteten bekennt. Dieser letzte Teil der Novelle kehrt zwar zunächst zu der Ausgangssituation zurück, wo die Bohemiens wieder im Café sitzen, ihre Stimmung ist nach dem gelungenen „Spaß“ doch nicht die beste, einige scheinen sogar Gewissensbisse zu haben, denn sie erwägen, Roland etwas, zum Beispiel Geld zu schicken. (Sie wissen noch nicht, welche düstere Folge der arge Streich von August hatte.) Der „Spaßmacher“ hingegen ist nur damit beschäftigt, warum Albertine noch immer nicht gekommen ist. Seine Eitelkeit ist tief verletzt, deshalb versichert er seinen Freunden, bevor er zu seiner Geliebten eilt, daß er „mit ihr“ zurückkehre. (2, 151) Erst jetzt, unmittelbar vor seiner Begegnung mit der Sängerin, stellt sich heraus, warum er Roland im Theater verächtlich machen wollte: aus Eifersucht, denn der Komiker „mußte von allem Anfang an als Rivale hingenommen werden [...]“ (2, 152) Auf die mißtrauische Frage von August, ob sie die Geliebte Rolands sei, wirft Albertine ohne Bedenken hin: „'Nein; aber verlaß dich drauf, heute werd' ich's noch'“ (2, 154). Vom Ethos der Geschichte her ist es belanglos, ob die Frau in der Tat soviel Sympathie für den unglücklichen Schauspieler empfindet, um seine Geliebte zu werden, wichtig ist ihre eindeutige Stellungnahme in dieser gnadenlosen Tat. Ihr Bruch mit August um so bedeutender, da sie existentiell von dem reichen Mann abhängig ist. Diese moralische Geste bestimmt die Gesamtperspektive der Novelle, die sich auf diesen Wendepunkt konzentriert.

Der Beau August von Witte erscheint auch in der um ein Jahr später entstandenen Novelle *Exzentrik*, – allerdings in einer wesentlich harmloseren Rolle. Eine sichtbare Ambivalenz zeigt sich ihm gegenüber im Erzählverhalten des Ich-Erzählers der Rahmenerzählung. Einerseits räumt der fiktive Erzähler ein, daß August seiner Umgebung mit seiner äußeren Erscheinung imponiert<sup>14</sup> und zählt sich zu seinem Kreis, andererseits deutet er – in einem neckisch-tadelnden Verhältnis – auch die bedenklichen Charakterzüge von August an. Die anekdotische Geschichte darüber, wie August während seines kurzen Liebesverhältnisses mit der leichtfertigen Darstellerin Kitty von der Letzteren betrogen wurde, erzählt schon der Übertölpelte selbst. Da der peinliche Ausgang der nächtlichen Besuche von ihm vorgetragen wird, gewährt die Binnensicht zum Teil auch ironische Selbstentlarvung. Das Zusammenspiel der beiden Ich-Erzähler ermöglicht jedoch kaum einen kritisch-analytischen Blick hinter die Kulissen der Scheinwelt des *Fin de siècle*. Dieser eingeschränkte Blickwinkel kann so die humoristisch-anekdotische Dominanz in

<sup>14</sup> „Er war schön und elegant wie immer. Mit jener wunderbaren Leichtigkeit, um die ich ihn immer im stillen beneidet habe, nahm er an dem kleinen Tischchen mir gegenüber Platz [...]“ (2, 178)

der Novelle bewahren. Gerade deshalb wirkt inkongruent und unmotiviert, wo die beiden erzählenden Figuren der kleinen Anekdote von dem Erzähler der Rahmengeschichte „dämonisiert“ werden: „[August] sah mich mit einem wehmütig dämonischen Blick an.“ (2, 178) „‘Dir’, sagte ich mit einem so zynischen Ausdruck, daß ich vor mir selbst erschrak.“ (2, 182)

Die sozialkritische Tendenz bei Schnitzler ist bereits in den frühen Novellen nicht zu übersehen. Es ist nämlich kein Zufall, daß gerade eine Frau von zweifelhafter gesellschaftlichen Position wie Albertine in *Der Ehrentag* zu jener moralischen Höhe gelangt, die für die meisten Novellengestalten Schnitzlers unerreichbar ist und umgekehrt, daß die Bewahrerin der spießbürgerlichen Scheinmoral in kritischer Situation gesetzmäßig versagt, wie das in *Die Toten schweigen* (1897) zu sehen ist. Während der Tod von Roland eine echte Katharsis in der Sängerin auslöst, erhöht der tragische Unfall des Geliebten in Emma nur ihre panische Angst vor der Enthüllung ihres geheimen Liebesverhältnisses. Sie läßt lieber den Verunglückten allein, ohne ärztliche Hilfe zu besorgen, nur um ihre Anonymität und so ihren „Ruf“ schützen zu können. Das Verbrechen der Frau ist mit ihrem Verhalten zu Franz, dem Geliebten zu erklären. Diesmal handelt es sich nämlich um eine Liebesbeziehung, in der der Mann auf eine dauerhaftere Bindung und auf ihre Legitimation besteht, während die Frau sich mit den geheimen Treffen begnügt und überhaupt nicht an Scheidung denkt. Sie liebt weder ihren Mann noch ihren Geliebten, so betrügt sie beide. Von ihrem Gatten erwartet sie nur die existentielle Sicherheit und die gesellschaftliche Stellung, von dem Geliebten dagegen das sexuelle Abenteuer. Diese doppelte Lüge bestimmt auch ihr ganzes Wesen. Wie oberflächlich-egoistisch sie ihr Alltagsleben gestaltet, genauso verhält sie sich in der kritischen Situation. Sie scheint moralisch so abgestumpft zu sein, daß sie – ohne Mitgefühl – in ihren Angstvorstellungen nur daran denkt, daß Franz vielleicht doch am Leben geblieben ist und nach ihr sucht oder aus Rache ihren Namen den zur Hilfe kommenden verrät. Ihr Schrecken vor dem Skandal ist so groß, daß sie sogar in Geborgenheit ihres Heimes lieber den Tod des Geliebten herbeiwünscht, um nur nicht ins Gerede zu kommen.

Die psychologisch subtile Darstellungskunst Schnitzlers erlaubt allerdings kaum, das Verhalten der Protagonistin mit fixierten Urteilen zu deuten. Vieles ist nämlich im Werk – nicht zuletzt durch die Perspektivierung in der Schweben gehalten. Die graduelle Einengung der Erzählperspektive, die Fokussierung und Konzentration auf die Frau gewährt zwar einen tieferen Einblick sogar in die Gedanken Emmas, unser Wissen über sie bleibt jedoch partiell, denn es fehlt das allwissende Verhalten des Erzählers, das uns in alle versteckten Motivationen der Frau einweihen würde.<sup>15</sup> Wird Emma ihrem Mann wirklich „die ganze Wahrheit sagen“ (2, 177), wie sie es sich vornimmt, und wenn ja, tut sie es dann, um sich von ihren Gewissensbissen befreien und ein neues Leben beginnen zu können oder ist ihr eventuelles Geständnis nur Folge des äußeren Zwangs, weil sie

<sup>15</sup> Vgl. dazu noch: Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: Metzler 1987, S. 121.

sieht, daß ihr Mann schon allzuviel ahnt und mit einem klärenden Gespräch bloß ihre Existenz neben dem wohlhabenden Professor sichern möchte? Das sind lauter Fragen, die offen bleiben und die auf die unerforschlichen Tiefen der menschlichen Seele hinweisen. Der Perspektivenwechsel erhält die spannende Dynamik der Wechselbeziehungen in diesem Dreiecksverhältnis auch nach dem Tod des Geliebten. Fast mit filmkünstlerischer Virtuosität macht der Erzähler das innere Drama der Eheleute, die Angst und die Bedrohung sichtbar: „[...] sie sieht, wie sich zwischen ihr eigenes Gesicht und das im Spiegel das Antlitz ihres Gatten drängt; seine Augen, fragend und drohend, senken sich in die ihren.“ (2, 176)

Die Novelle *Um eine Stunde* (1899) hat eine innere Beziehung zu dem frühen Drama Hofmannsthals *Der Tor und der Tod* (1893). In beiden Fällen geht es nämlich um eine eigenartige Abwandlung des Totentanzes. Der wesentlichste Unterschied zum ursprünglichen „Danse macabre“ ist sowohl bei Hofmannsthal als auch bei Schnitzler darin zu sehen, daß die *Fin de siècle*-Protagonisten sich nicht mit dem sündhaften irdischen Leben konfrontieren müssen, sondern mit ihrem eigenen Schicksal, mit der tragischen Einsicht, daß sie versäumt haben, ihre Nächsten richtig zu lieben. Aus der Perspektive des nahen Todes wird also das engagierte Leben und die wahre Liebe vermißt. „Niemand hab’ ich ihr gesagt, wie ich sie liebe, und ich hab’ ihr’s nicht sagen können, weil ich selbst es nicht gewußt habe“ (3, 9) – so beklagt sich der Jüngling in der Schnitzler-Novelle. Noch düsterer mutet die Klage Claudios in Hofmannsthals Werk an: „Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!“<sup>16</sup> Schnitzlers „Memento mori“ endet jedoch rätselhafter und beunruhigender, denn die letzten Fragen nach der Transzendenz werden hier mit den Problemen der Selbsterkenntnis verknüpft, indem der Engel den Jüngling fragt: „Glaubst du denn, daß es dir vergönnt ist, durch alle deine Liebe und durch allen deinen Schmerz hindurch in die Tiefen deiner Seele zu schauen, wo deine wahren Wünsche wohnen?“ (3, 15)

Was der Bote der göttlichen Sphäre hier andeutet, ist eigentlich schon in mehreren Episoden bestätigt worden. Der Engel, um dem verzweifelten Mann zu helfen, sucht mit ihm Sterbende auf und bittet sie, auf die letzte Stunde ihres Lebens zugunsten der jungen Frau zu verzichten. Trotz der logischen Argumentation des Engels, wird sein Vorschlag von allen heftig abgelehnt: ein jeder Todeskandidat versteift sich auf die letzten Minuten auf der Erde. Ihre verkrampft-irrationale Anhänglichkeit zeugt von der elementaren Kraft des Lebensinstinktes. Die Stationen, die je einen charakteristischen Fall demonstrieren, haben allein dieses irrationale „Dennoch“ und diesen Selbstbetrug gemeinsam. Der Philosoph, der „das Nichtsein für den einzig wünschenswerten Zustand“ hält (3, 10), in dem Augenblick, als er sich mit dem wirklichen Tod konfrontieren muß, bezieht sich in seiner Ausrede auf die Möglichkeit, eventuell gerade in der letzten Stunde „das Rätsel der Welt endgültig zu lösen“ (ebd.). Der Schwerkranke, der den Tod „in so vielen schmerzreichen Tagen und Nächten herbeigerufen“ hat (3, 11), hofft jetzt verzweifelt auf das Kommen eines berühmten Arztes, der ihn vielleicht doch retten kann. Die einsame Greisin

<sup>16</sup> Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, a.a.O., S. 297.

besteht auf ihre letzte Stunde, weil sie meint, das unbekannte Reich des Todes sei noch einsamer und dunkler, als ihre jetzige Welt. Sogar der zum Tode Verurteilte will lieber seine Hinrichtung miterleben, nur, um eine Stunde länger leben zu können. Nicht einmal die Schwester der jungen Frau ist bereit ihre letzte Stunde aufzuopfern, "und wär' es auch allein – und ohne Liebe!" (3, 14). Die Perspektive der Stationen kehrt bei Schnitzler aber nicht nur die religiöse Intention der mittelalterlichen Gattung um, insofern sie die *Fin de siècle*-Apotheose des Lebens vermittelt, sondern sie relativiert ironisch auch die "irdischen Werte" des Lebenskultes.

Während sich das frühe erzählerische Werk Schnitzlers durch das radikale Weltbild und die schonungslose Darstellungsweise eines reifen Künstlers auszeichnet,<sup>17</sup> können wir über die Strukturen der Erzähltexte aufgrund der bisherigen Untersuchungen die folgenden Schlußfolgerungen ziehen:

1. In seinen frühen Novellen (vor 1900) erweist sich Schnitzler noch als traditioneller Erzähler. Es gibt nur einige Werke, in denen Strukturelemente von denen der klassischen Novellenform abweichen. Den Durchbruch bringt erst *Lieutenant Gustl* (1900), in dem der innere Monolog als die Gesamtstruktur bestimmendes Gestaltungsprinzip zum ersten Mal erscheint. Die von Michaela L. Perlmann behauptete "Auflösung der Grenzen zwischen Erzählung und Novelle"<sup>18</sup> ist in den hier analysierten Werken nicht wahrzunehmen.

2. Innerhalb der traditionellen Novellenform zeigt aber die Novellenkunst Schnitzlers eine für einen Erzähler ungewöhnliche Vielfalt. Besonders produktiv ist in dieser Hinsicht die virtuose Verwendung des Perspektivenwechsels. So finden wir z.B. in den Schnitzler-Novellen alle Erzählverhalten ohne auffallende Präferenz.

3. Mit wenigen Ausnahmen vermitteln die Erzählperspektiven hier männliche Sichtweisen, auch in den Novellen, in denen Frauen die vorherrschende Rolle haben. Daß es aber keine Gesetzmäßigkeit im Schnitzlerschen Gesamtwerk bedeutet, beweist die spätere berühmte Novelle *Fräulein Else*.

4. In einigen Fällen sieht man deutlich strukturelle Komponenten im frühen erzählerischen Werk Schnitzlers, die mit seiner Dramaturgie als verwandt erscheinen. So z. B. die Zykluskomposition, die im Jugenddrama *Anatol* (1893) zur Geltung kommt, und in zwei Novellen aus dieser Zeit durch die wiederkehrende Hauptfigur ebenfalls ihre Spuren zeigt, sowie der dreiteilige Handlungsaufbau, der in der Novelle *Der Ehrentag* auch typographisch markiert ist.

<sup>17</sup> Ralph Michael Werner stellt hinsichtlich der Thematikammenfassend fest, "daß sie kein Ausdruck eines lustbetonten Subjektivismus oder Verherrlichung eines gleichartigen Lebenswandels ist, sondern vielmehr dessen scharfe Kritik." Ralph Michael Werner, *Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers*. Frankfurt/Main; Bern: Lang 1981 S. 189.

<sup>18</sup> Michaela L. Perlmann, *Arthur Schnitzler*, a.a.O., S. 115.